

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

**158-159 | avril-septembre 2001**

**Jazz et anthropologie**

---

## De la discographie et de son usage

L'œuvre ou la vie ?

**Patrick Williams**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/107>

DOI : 10.4000/lhomme.107

ISSN : 1953-8103

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 179-200

ISBN : 2-7132-1386-X

ISSN : 0439-4216

### Référence électronique

Patrick Williams, « De la discographie et de son usage », *L'Homme* [En ligne], 158-159 | avril-septembre 2001, mis en ligne le 25 mai 2007, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/107> ; DOI : 10.4000/lhomme.107

---

# De la discographie et de son usage

L'œuvre ou la vie ?

Patrick Williams

LES OUVRAGES généraux sur le jazz commencent souvent par mettre en avant sa spécificité par rapport à la musique savante européenne. Ils le font alors en soulignant la variation qui existe entre les diverses interprétations d'un même titre et en affirmant que dans le jazz l'œuvre c'est l'interprétation et non le titre. Gunther Schuller écrit dans la préface à son *Histoire du jazz* : « Alors que nous nous intéressons d'abord à l'*Héroïque* et, de façon secondaire, à l'interprétation que tel ou tel en a faite, en jazz, cette proposition est inversée. Ce n'est pas la composition de *West End Blues* qui nous intéresse au premier chef, c'est la façon dont Louis Armstrong l'a jouée »<sup>1</sup>. Ils insistent alors sur le lien entre l'existence d'une histoire du jazz et les techniques d'enregistrement du son<sup>2</sup>. Si elle n'avait pu être enregistrée, cette musique aurait-elle connu un tel développement, interrogent-ils. Et en même temps qu'ils soulignent la part essentielle qui revient au disque, ils ne peuvent s'empêcher de rêver à toute la musique que celui-ci n'a pas captée. Gunther Schuller poursuit : « De plus, nous ne pouvons nous baser que sur une seule interprétation, celle qui se trouve avoir été enregistrée en 1928, et sommes réduits à de pures spéculations quant aux centaines d'autres versions de ce même morceau, jamais absolument identiques, dont certaines sont sans doute moins bonnes que celle enregistrée, mais d'autres certainement meilleures »<sup>3</sup>.

En quatre-vingt-trois ans, depuis le 26 février 1917, date de l'enregistrement à New York de *Livery Stable Blues* par The Original Dixieland Jass Band, pre-

1. Gunter Schuller, *Histoire du jazz*. I. *Le premier jazz. Des origines à 1930*, Marseille, Parenthèses/Paris, PUF, 1997 : 10.

2. Un seul exemple : Lucien Malson écrit en présentant la « discographie » qui accompagne son *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine* (Paris, Union générale d'éditions, 1976 : 223) : « Les disques ont pris en charge la musique jouée et donné aux œuvres où la part d'écriture est faible – ou nulle – une possibilité d'existence perpétuée. Le jazz tout entier est aussi réel, par ce prodige, que les musiques à partitions, et les disques lui font, multiplié-multipliable, un corps indestructible. »

3. Gunter Schuller, *op. cit.*, 1997 : 10.

mier disque s'affichant comme du « jazz »<sup>4</sup>, les techniques de reproduction et de diffusion du son ont produit des phonogrammes de divers types : du 78 tours au compact-disc (CD).

Ces notes à propos de la discographie ne constituent pas une réflexion sur le rôle du disque et de l'enregistrement dans la genèse et l'évolution du jazz ; elles s'inscrivent plutôt dans un domaine classique de l'anthropologie : l'étude de la relation qui existe entre les caractères d'une manifestation culturelle et son support matériel.

Si l'on considère que l'histoire du jazz est celle de ses enregistrements, on comprend qu'assez vite certains amateurs – peut-être pour se donner le sentiment qu'ils possédaient l'objet de leur passion – aient eu l'idée de répertorier tous les enregistrements effectués par des musiciens de jazz. C'est bien ainsi que l'entend Charles Delaunay qui, avec sa *Hot Discography* de 1936<sup>5</sup> apparaît comme l'inventeur du genre : « Le but de la discographie est de répertorier les titres de tous les disques de jazz parus, le nom des musiciens qui y ont participé, la date et le lieu de la séance d'enregistrement. »<sup>6</sup>

Dans le *Dictionnaire du jazz*<sup>7</sup>, André Clergeat précise que la discographie se pratique pour le jazz, et rien que pour le jazz ; pas pour la musique classique où l'on répertorie les œuvres et non leurs interprétations ; et pas pour la variété, à quelques exceptions près, récentes<sup>8</sup>. Voici une confirmation que l'existence du jazz – du jazz comme être musical qui possède une histoire propre – est liée à l'enregistrement : le corpus du jazz serait la discographie de tous les musiciens de jazz.

Dans le sillage de Charles Delaunay, d'autres entreprises encyclopédiques ont vu le jour. Hilton Schleman en Grande-Bretagne entame en 1936 un *Rhythm on Records* qui n'aura pas de suite ; Orin Blackston aux États-Unis, propose entre 1945 et 1948, un *Index to Jazz* qui demeurera inachevé ; Brian Rust publie deux volumes *Jazz on Records 1897-1942* (New Rochelle, NY, Airlington House, 1961 et 1978) et à sa suite Jorgen Grunnet Jepsen, *Jazz Records* (Holte, Danemark, Karl Emil Knudsen), onze volumes parus de 1963 à 1970, qui recensent les enregistrements publiés de 1942 à 1963 ; l'entreprise de Walter Bruyninckx, en Belgique, est toujours en chantier, après une première publication, *60 Years of Recorded Jazz, 1917-1977* (Mechelen, chez l'Auteur, 1978). Mais l'ampleur de la tâche et son côté prométhéen – la publication de disques a connu dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle une croissance exponentielle – font que peu à peu les discographes se sont

4. « Jazz », donc. Le disque existait avant cette date (et avant le disque, d'autres supports comme les rouleaux de papier perforé pour piano mécanique). Et le jazz aussi. Les cinq musiciens de l'ODJB avaient fait leurs classes à La Nouvelle-Orléans avant de connaître le succès à Chicago puis à New York.

5. Éditions Jazz Hot, Paris. Charles Delaunay publiera en 1948 une *New Hot Discography*, New York, Criterion Music Corp.

6. Charles Delaunay, *Delaunay's Dilemma : de la peinture au jazz*, Mâcon, Éditions W, 1985 : 127.

7. Philippe Carles, André Clergeat & Jean-Louis Comolli, *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont (« Bouquins »), 1994 (1<sup>re</sup> édition : 1988).

8. Ces discographies de vedettes de la variété sont souvent le fait d'éditeurs spécialisés dans le jazz, comme Frémeaux et Associés pour Charles Trénet. On remarque que la liste des renseignements qu'elles présentent, par exemple pour celles qui figurent dans des coffrets de CD consacrés à Serge Gainsbourg ou à Leo Ferré, est moins exhaustive que pour des musiciens de jazz.

orientés vers un parti pris monographique : discographie d'un musicien, discographie d'un orchestre, discographie d'une marque de disques.

La discographie devient la base du discours critique en matière de jazz. Une fois admis en effet que les enregistrements de jazz sont le jazz, il apparaît tout à fait logique de considérer que les enregistrements effectués par un musicien constituent son œuvre. C'est à partir des enregistrements publiés que la critique détermine les différentes « périodes » d'un créateur, aperçoit des « ruptures » ou des « continuités » dans une évolution, décèle les « choix » et les « orientations » qui marquent une carrière, reconnaît les « sommets » d'une œuvre, etc. Le discours critique s'appuie donc toujours sur un certain état de la discographie d'un musicien. On a même parfois l'impression que ce discours se fonde autant sur une lecture de la discographie que sur une écoute des œuvres. Que l'état de la discographie vienne à changer, avec la publication d'inédits, et voilà que les contours de l'œuvre se modifient, que les appréciations de la critique sont remises en question.

C'est bien ce qui se passe aujourd'hui avec la multiplication des intégrales. L'« intégrale » est, pour un musicien de jazz, l'équivalent des « œuvres complètes » pour un écrivain – et, dans ces intégrales, la publication de très nombreuses pièces inédites. Les intégrales n'ont pas attendu l'apparition du CD pour exister, mais les avantages techniques de ce dernier sur le disque en vinyle (la durée, la commodité à composer des coffrets) ont certainement facilité ces entreprises. Je dois, à ce point de l'exposé, évoquer ce qui a déclenché cette réflexion sur le rapport qu'entretient le discours critique avec la discographie. Il s'agit des difficultés que j'ai rencontrées au moment de la réédition, en 1998, d'un ouvrage publié en 1991, consacré à Django Reinhardt<sup>9</sup>. L'édition de 1991 prend comme référence la discographie de Django Reinhardt qui, à l'époque, faisait autorité, celle établie par Charles Delaunay et publiée, dans sa version la plus complète par Ashley Mark Publishing Company, en 1981<sup>10</sup>. Or, entre 1991 et 1998, Daniel Nevers commence à publier l'intégrale Django Reinhardt chez Frémeaux et Associés<sup>11</sup>. De nombreux inédits apparaissent dans cette intégrale qui viennent brouiller un certain nombre de lignes de force qu'il m'avait paru possible de dégager dans l'« œuvre » – en fait, dans « un certain état de la discographie » – de Django Reinhardt.

Une telle difficulté n'est pas réservée à Django Reinhardt ; elle apparaît pour tous les musiciens dont les éditeurs publient de nombreuses pièces restées inédites, c'est-à-dire à peu près tous les musiciens de notoriété. Dans un débat sur l'état actuel de l'édition phonographique du jazz, rassemblant différents producteurs de disques, l'un d'eux, Jean Rochard, déclare : « John Coltrane, Ornette Coleman, Jimi Hendrix et d'autres voient leurs œuvres dénaturées par leurs propres inédits. »<sup>12</sup>

9. Patrick Williams, *Django*, Montpellier, Éditions du Limon (« Mood Indigo »), 1991 ; rééd. Marseille, Éditions Parenthèses (« Eupalinos »), 1998.

10. Charles Delaunay, *Django Reinhardt*, Newcastle, Ashley Mark Pub. Co., 1981.

11. Publication qui s'effectue par coffrets de deux CD. En novembre 2000, le volume 12 est paru, consacré aux années 1943-1945.

12. « La belle indépendance », *Jazz Magazine*, 1996, 455 : 65.

Voici un exemple qui montrera à la fois comment l'appréciation critique se fonde sur la lecture de la discographie et comment la découverte et la publication d'inédits peuvent la remettre en cause. À propos de Django Reinhardt encore et de la séance du 10 mars 1953 où il joue une version de *Nuages* qui renouvelle le solo qu'au fil des ans il avait pris l'habitude de donner sur ce thème, je m'interroge : pourquoi Django, après cette interprétation qui avait bouleversé son partenaire d'alors, le contrebassiste Pierre Michelot (qui ne manque jamais de le rappeler), joue-t-il *Brazil*, que je qualifie de « pacotille exotique » ? Ne trouvant pas de réponse, je cherche un équivalent dans l'histoire du jazz : « Coltrane, après l'élévation mystique de *A Love Supreme*, n'enregistre-t-il pas *Chim Chim Cherry*, ridicule bluette de l'opérette Mary Poppins ? »<sup>13</sup> Dans la discographie de John Coltrane que je consulte au moment où je m'autorise ce rapprochement<sup>14</sup>, la séance inaugurée par *Chim Chim Cherry* fait suite à celle où ont été gravées les quatre parties de *A Love Supreme*. Mais John Coltrane n'a-t-il rien joué entre ces deux séances ? Aucun concert, aucun engagement dans un club, aucun essai en studio resté dans les tiroirs de la compagnie Impulse et qui un jour pourra faire l'objet d'une publication ? Justement, une source plus récente, le « Parcours discographique de John Coltrane » qui figure dans un ouvrage de Xavier Daverat<sup>15</sup>, indique une interprétation de *Nature Boy*, entre *A Love Supreme* et *Chim Chim Cherry*<sup>16</sup>.

## La passion de l'intégrale

Les inédits qui remettent ainsi en question le commentaire sur l'œuvre d'un musicien, voire, si l'on reprend les termes de Jean Rochard, « dénaturent cette œuvre même », sont de provenances diverses. Deux grandes catégories : les interprétations données en public, les pièces enregistrées en studio mais non retenues pour une publication.

Les interprétations en public sont des concerts, des engagements dans un club ou un restaurant, une soirée entre amis dans un appartement... Il convient de ne pas confondre direct (« live ») et fortuit. Il arrive que la publication d'un enregistrement effectué en public soit prévue préalablement à la performance ; dans ce cas, les musiciens jouent à la fois pour le public qui assiste au concert et pour le public qui achètera l'enregistrement – pour la postérité ? D'un commun accord, Thelonious Monk et Orrin Keepnews, le producteur des disques Riverside, déci-

13. Patrick Williams, *op. cit.*, 1991 : 180.

14. Mathias Rissi, *John William Coltrane. Discography*, Adliswill, chez l'Auteur, 1977.

15. Xavier Daverat, *John Coltrane, Paris*, Éditions du Limon (« Mood Indigo »), 1995 : 268.

16. Cet exemple offre une parfaite illustration de la fragilité de la science discographique et des risques que prend la critique en s'appuyant sur elle. En effet, après vérification effectuée auprès de Xavier Daverat, de Philippe Fréchet, directeur de la collection « Mood Indigo », et, par son intermédiaire, de Michel Ruppli, discographe à la compétence reconnue, il s'avère que la chronologie exacte (définitive ?) des enregistrements de John Coltrane dans cette courte période est celle-ci : 9 décembre 1964, *A Love Supreme* ; 17 février 1965, *Chim Chim Cherry* (non édité) ; *Nature Boy* (publié comme « alternate take ») ; 18 février 1965, *Nature Boy*, *Feeling Good* ; 17 mai 1965, *Chim Chim Cherry*. Coltrane est donc bien passé de *A Love Supreme* à *Chim Chim Cherry*, mais il ne s'agit pas du *Chim Chim Cherry* auquel je pensais mais d'un autre, resté dans les tiroirs de chez Impulse – jusqu'à quand ?

dent d'enregistrer une soirée au Black Hawk de San Francisco afin de constituer le dernier album prévu par le contrat qui les lie. Il arrive que la publication soit décidée après la performance, musiciens et producteur ayant constaté sa qualité exceptionnelle. Après le décès de Connie Kay, le batteur du Modern Jazz Quartet, John Lewis, leader de cette formation, fait éditer en son hommage un concert donné à Lubjana, le 27 mai 1960, parce que, dit-il, « nous n'avons jamais mieux joué que ce soir-là »<sup>17</sup>. Il arrive aussi que l'enregistrement soit effectué par un auditeur présent dans la salle. Soit les musiciens sont au courant et ils sont d'accord, ils pensent que l'enregistrement ne sortira pas de la collection de cet amateur ; soit ils l'ignorent, la publication interviendra alors sous forme de « disque pirate » ou de manière officielle – mais souvent après la mort du leader de l'orchestre – par exemple dans une intégrale. Ces enregistrements clandestins sont parfois d'une qualité technique correcte, parfois très médiocre. Cela n'empêche pas les uns et les autres de faire l'objet de publications et de devenir pour certains des objets source de vénération : ainsi des soirées au Five Spot de New York, en juillet 1957, où John Coltrane est le saxophoniste du Quartet de Thelonious Monk ; ainsi du concert de l'orchestre de Duke Ellington, le 7 novembre 1940 au Crystal Ballroom de Fargo, dans le Nord-Dakota.

Entre la prestation publique et le travail en studio prennent place les émissions de radio. Les musiciens se trouvent bien dans un studio mais ils s'expriment en direct, sans possibilité d'interruption et de reprise d'un morceau ; et ils jouent pour un public qui n'est pas celui, très réduit, des techniciens et de quelques invités mais celui des auditeurs qui chez eux ont allumé leur poste. Ce genre d'émissions était très prisé aux États-Unis dans les années 30 et 40. L'enregistrement peut être réalisé par les techniciens de la station de radio, être conservé dans ses archives puis être publié, avec l'accord ou non des interprètes, quelques années plus tard ; il peut aussi être fait par des auditeurs qui ont posé le micro d'un magnétophone devant le haut-parleur de leur poste. Voici ce que rapporte Alain Tercinet à propos du passage à Paris de Charlie Parker, en 1949 : « Ce qui subsiste des prestations parisiennes de Parker est le fait d'amateurs captant chez eux, au moyen d'enregistreurs à disques souples, les retransmissions radiophoniques. Lorsque l'un voyait qu'il arrivait à la fin d'un disque, il téléphonait pour qu'un autre prenne le relais »<sup>18</sup>. De quoi témoignent en premier de tels vestiges ? De la musique ou de la passion des amateurs ?

À mi-chemin également du studio et de la scène, les répétitions. Sous le titre *Songs and Conversations*, Paramount a consacré un album aux séances de travail qui réunissaient Billie Holiday et le pianiste Jimmy Rowles<sup>19</sup>. Le coffret de Duke Ellington et Ella Fitzgerald, *Côte d'Azur Concerts on Verve*<sup>20</sup>, présente à la fois concerts et répétitions. Les seuls exemples que je connaisse concernent des musiciens disparus au moment de la publication de ces essais.

17. Notes du livret de : Modern Jazz Quartet, *Dedicated to Connie* (Atlantic-Wea 7567827632).

18. Alain Tercinet, *Parker's Mood*, Marseille, Parenthèses (« Eupalinos »), 1998 : 85.

19. Paramount Records PAS 6059.

20. Duke Ellington & Ella Fitzgerald, *Côte d'Azur Concerts on Verve* (Verve 3145390332 BK 01).

Concernant les enregistrements effectués en studio, les inédits qui viennent à publication sont : a) des titres non-sélectionnés dans les phonogrammes auxquels la séance a donné lieu dans les mois qui ont suivi la séance d'enregistrement ; il s'agit d'une décision prise conjointement par le musicien sous le nom duquel la séance a été organisée et par le producteur de cette séance, parfois par ce dernier seulement ; b) des « prises » d'un même titre non retenues pour la publication. Lors d'un enregistrement en studio, les musiciens ont l'habitude d'interpréter plusieurs fois chaque titre, ils comparent ensuite les différentes versions et choisissent celle qui leur paraît la meilleure pour publication ; en anglais, on appelle « master » la prise sélectionnée, « alternate takes » les prises délaissées ; c) des essais s'interrompant avant la fin du morceau, à la suite d'une mésentente entre les musiciens, de l'erreur de l'un d'entre eux ou du sentiment que peut avoir le leader que les choses ne se déroulent pas comme il le souhaite. Les options choisies par les éditeurs d'intégrales sont diverses ; soit la publication des seuls « masters »<sup>21</sup> ; soit la publication des « masters » et des « alternate takes » (quelquefois toutes les « alternates », quelquefois certaines seulement)<sup>22</sup> ; soit la publication des « masters », des « alternates » et des essais incomplets<sup>23</sup>.

Parallèlement à cette publication de multiples inédits, la discographie a modifié son ambition et, du même coup, sa définition : non plus la liste des enregistrements publiés mais celui des enregistrements effectués par un musicien. Il est difficile de dire si c'est la multiplication des intégrales qui a entraîné cette modification de la discographie ou l'inverse. Chaque volume d'une intégrale s'accompagne d'une discographie concernant la séquence historique qu'il illustre. Y figurent, pour chaque séance, l'indication de la date et du lieu, le nom des musiciens qui ont participé avec la répartition des instruments (qui joue de quoi sur tel ou tel morceau), parfois le nom du producteur, du producteur délégué et de l'ingénieur du son<sup>24</sup>, la liste des titres, publiés ou non à l'origine, avec la précision « master » ou « alternate take », le nombre de prises effectuées pour chaque titre avec leur numéro de matrice<sup>25</sup>, les références des publications successives réalisées depuis la première édition. Les performances publiques qui ont fait l'objet d'une édition entrent évidemment dans ces discographies qui, pour certains musiciens, gonflent de manière spectaculaire à mesure que les enregistrements de concerts, de prestations en club, d'émissions de radio et de soirées privées sont offerts au public.

21. C'est l'option choisie pour la collection « The Chronological », chez Classics.

22. Les « alternate takes » font alors elles aussi l'objet d'une sélection, mais de la part maintenant du seul producteur de la réédition. C'est, parmi beaucoup d'autres exemples, le cas dans le coffret des sessions enregistrées pour Columbia par Charles Mingus entre le 5 mai et le 13 novembre 1959, *The Complete 1959 Columbia Recordings*, C3K 65145.

23. C'est l'option choisie par la collection « Masters of Jazz », chez Media 7.

24. Dans le coffret de l'intégrale des enregistrements de Miles Davis et John Coltrane pour Columbia (*The Complete Columbia Recordings, 1966-1961*, Sony Music 2000), nous trouvons l'indication du nombre de micros utilisés pour chaque séance.

25. Le numéro de matrice est celui de la gravure originale que la compagnie garde dans ses archives. Chaque prise, même incomplète, est ainsi répertoriée.



Devant ce flot de documents, l'amateur a parfois l'impression que les éditeurs de musique de jazz sont saisis par un fanatisme de l'intégrale. Ils vont trop loin en publiant des documents à la limite de l'audible : dans le volume 8 de l'*Intégrale Django Reinhardt*<sup>26</sup>, un *Medley Quintette* du Hot Club de France suivi d'un *Medley Valaida Snow & Django*, enregistrés le 30 juin 1938 au Moulin de la Galette à Paris lors de la Grande Nuit du Jazz, ne font entendre qu'une bouillie de sons. L'intérêt de tels vestiges se limite parfois à celui que peut avoir une photo dans un album de famille : Django Reinhardt, son épouse Naguine et Jean Sablon chantant *Elle avait une jambe de bois* et s'enregistrant sur un magnétophone de fortune<sup>27</sup>.

Les éditeurs vont trop loin en publiant toutes les prises inédites d'un même titre, sous le seul prétexte qu'il s'agit d'une intégrale, sans aucunement faire intervenir quelque chose qui serait de l'ordre du jugement esthétique ou de l'appréciation critique. Dans la collection « The Works of Duke », série de disques 33 tours publiés chez RCA par Jean-Paul Guiter, nous ne trouvons, dans les volumes consacrés aux années 1940 et 1941, qu'une seule version de *Ko-Ko* – une seule et définitive : tous les historiens du jazz saluent cette interprétation comme un chef-d'œuvre – tandis que nous sont infligées quatre versions de *Flamingo*, sans modification significatives de l'une à l'autre. Quel auditeur, à la quatrième interprétation, trouvera encore quelque intérêt au « vocal » d'Herb Jeffries ? Qui réécouterà ces différentes versions ? La seule chose qu'une telle publication nous apprend, c'est qu'un chef-d'œuvre peut être réalisé plus rapidement qu'une œuvre médiocre. Elle nous donne aussi l'occasion de nous rappeler que, à quelques semaines d'intervalle, voire dans la même journée, il arrivait que l'orchestre d'Ellington alternât œuvres majeures et nanars – mais une seule version de *Flamingo* aurait suffi à la démonstration.

Les éditeurs vont trop loin aussi en publiant des séries de faux départs et d'interprétations interrompues qui durent moins d'une minute – vingt-huit secondes pour *Like Someone in Love* dans la réédition en CD de *The Steamer*<sup>28</sup>, un des albums les plus fameux de Stan Getz ; dix-huit secondes pour *Lady Bird* et cinq secondes pour *Stairway To The Stars*, dans le coffret *The Complete Bud Powell on Verve*<sup>29</sup>. Que découvre-t-on, sinon ce que tout le monde sait ? Qu'aux meilleurs aussi, il arrive de se tromper. Sous prétexte qu'en jazz, l'œuvre ne peut être que ce qui est fixé par l'enregistrement, les éditeurs d'intégrales cèdent à la tentation de considérer que tout ce qui est enregistré est œuvre. Or le résultat de ce jusqu'au-boutisme est exactement l'inverse. Une intégrale ainsi surchargée de doublons et de brouillons n'offre pas une image nette de l'œuvre d'un musicien mais plutôt un document sur les conditions de la création – ce qui n'est pas sans intérêt, nous y reviendrons. L'objet de l'intégrale semble être devenu la vie du musicien. Certains discographes comptent les séances « disparues » (l'enre-

26. Frémeaux & Associés, FA 308.

27. *Intégrale Django Reinhardt*, vol. 4 (Frémeaux & Associés, FA 304).

28. Verve 547 771 – 2.

29. Verve 314 521 669 – 2. Ces deux titres enregistrés le 27 avril 1955.



gistroment en a été perdu) et les prises détruites (un numéro de matrice existe mais en face apparaît la mention « détruite »), révélant qu'au-delà de son apparence d'appareil documentaire, la discographie est en fait une machine à rêver. On se demande si le désir secret de ces éditeurs ne serait pas de suivre un musicien dans toutes les circonstances où il a joué de son instrument, peut-être même d'avoir pu disposer d'un magnétophone qui aurait capté la musique retentissant dans sa tête quand il ne jouait pas ! Mais n'est-ce pas là le rêve de tout amateur de jazz ? Souvenons-nous de la phrase de Gunther Schuller à propos des « centaines d'autres versions de *West End Blues* ». Certains créateurs ont, semble-t-il, tenté de donner corps à ce fantasme : Miles Davis dans ses dernières années dont les concerts n'avaient plus ni début ni fin, un petit nombre de thèmes, au cours d'une même performance ou d'une performance à une autre, s'enchaînant, se croisant, faisant retour... ; Cecil Taylor depuis qu'il a renoncé à jouer thèmes et compositions, et plonge, dès qu'il s'assoit devant le piano, dans un flot qui, d'un concert à un autre, charrie les mêmes motifs, bousculés, éclatés, recomposés, figures qui se métamorphosent, lorsque l'instrument cesse de retentir, en pas de danse, postures-sculptures instantanées, hoquets du corps, mots et borborygmes, vers scandés avec lesquels le pianiste ouvre et clôt désormais ses apparitions sur scène.

## Le jazz de la jam-session

Les différents volumes d'une intégrale (réunis en coffret ou pas) présentent donc tout ce que recense la discographie, dans l'ordre, confirmant ainsi l'existence d'un lien organique entre celle-ci et l'« œuvre complète » : tout ce qui a été capté compte. Et si, durant le cours de la publication, la discographie s'enrichit, c'est-à-dire si de nouveaux inédits sont découverts, un volume supplémentaire est ajouté à la série. Paradoxalement, l'idée que quelque chose d'essentiel a pu échapper à l'enregistrement conduit à la publication de tout ce qui a été enregistré, même le plus anecdotique, même le plus médiocre. Une telle option induit un certain nombre de choix esthétiques, voire philosophiques, qui eux-mêmes dessinent une conception particulière du jazz.

## La séance plutôt que l'album

Les discographies, et les intégrales qui se règlent sur elles, font éclater ce que certains ont appelé la « fausse unité des albums »<sup>30</sup>. L'album, c'est-à-dire le disque en vinyle 33 tours 30 cm, avec sa face A et sa face B et sa durée totale d'environ quarante minutes. Durant une période que l'on peut grossièrement dater de 1955 à 1975, un lien singulier s'est noué, dans le domaine du jazz, entre le projet esthétique de certains musiciens et ce support matériel. Ce lien ne s'est pas établi d'em-

30. « ... une continuité dissolvant la fausse unité des albums (qu'on aimait pourtant tellement), pour restituer celle, plus réelle, des séances », écrit exactement Laurent Cugny, « Pour l'amour de Miles », *Jazz Magazine*, 1998, 480 : 26-28.

blée – dans les premières années du microsillon, le 33 tours 25 cm a concurrencé le 30 cm, et le super 45 tours 17 cm a longtemps coexisté avec lui – et il n'a jamais été absolu – le souci de « faire un album » n'a pas eu la même importance pour tous. Il n'empêche ; ce lien a joué un rôle dans l'histoire de cette musique. Il a été pertinent aussi bien pour les créateurs – les musiciens et les producteurs concevaient et composaient un album – que pour la critique et les amateurs – la succession des albums était reçue et commentée comme la progression d'une œuvre. Souvenons-nous des albums Atlantic et Columbia de Charles Mingus, des albums Atlantic puis Impulse de John Coltrane, des albums CBS du second quintette de Miles Davis<sup>31</sup>... Duke Ellington lui-même a un moment adopté le principe un album = une suite pour orchestre (*Such Sweet Thunder*, *Far East Suite*, *New Orleans Suite*...).<sup>32</sup> Et nous ne prenons en compte ici que le contenu de l'album ; nous ne nous intéressons pas aux qualités qui peuvent faire de l'objet lui-même, sinon une œuvre d'art, au moins un objet de collection, celles du « design » de la pochette, de la photo ou du dessin qui l'illustre, du cartonnage, du texte de présentation.

Les intégrales qui se règlent sur la discographie montrent que cette succession des albums imposait un découpage de la réalité – réalité que constituerait la succession des séances. L'ambition de toute intégrale est en effet d'apparaître comme l'édition de référence. Cette tendance s'est trouvée renforcée par la découverte que certains albums avaient fait l'objet de manipulations de la part du producteur (montage d'une interprétation à partir de plusieurs prises, raccourcissement ou suppression de solos, etc.), avec ou sans l'accord du musicien signataire. Ainsi des albums CBS de Charles Mingus produits par Teo Macero (*Mingus Ah Um*, *Mingus Dynasty*), des sessions en grand orchestre de Miles Davis sous la direction de Gil Evans (*Miles Ahead*), des sessions dites « Bitches Brew », de Miles Davis encore, avec le même Teo Macero<sup>33</sup>. C'est presque alors en vertu d'un principe moral que l'amateur voit dans la publication conforme à la discographie la vérité de la musique<sup>34</sup>.

Mais au nom de quoi la séance restituée dans son intégralité donnerait-elle une image plus « vraie » de la musique ? Au nom de l'intention des auteurs ?

31. Dans l'article (cité *supra*), Laurent Cugny explique qu'il est convenu, parmi les spécialistes, d'appeler « Second Quintette » de Miles Davis celui qui comprend Wayne Shorter au saxophone ténor, Herbie Hancock au piano, Ron Carter à la contrebasse, Tony Williams à la batterie, et qui a existé de 1965 à 1968.

32. Une suite pour orchestre ou au moins une ligne programmatique : *Blues in Orbit*, *The Cosmic Scene*, *Piano in the Background*, *Piano in the Foreground*, etc. Tous ces albums publiés par CBS (à l'exception de *New Orleans Suite*, chez Atlantic) et enregistrés, suites et autres, entre 1957 et 1970.

33. Notons que les auteurs des manipulations, Gil Evans et Teo Macero, qui interviennent dans ces séances d'enregistrement respectivement comme arrangeur et comme producteur, sont également musiciens. Dans le cas de Miles Davis au moins, nous savons qu'ils ont agi avec l'accord du signataire des albums.

34. Rappelons qu'avec le 78 tours, l'unité pertinente n'est pas la séance mais le morceau ou le couple de morceaux. C'est volontairement que nous n'entrons pas dans le débat sur les conséquences esthétiques du passage du 78 tours au microsillon et de l'émancipation de la limite des trois minutes (qui pouvaient d'ailleurs être dépassée, en utilisant des disques d'un plus grand format que le standard ou en publiant un même titre sur plusieurs galettes ; c'est par exemple ce qu'a fait Duke Ellington avec *Reminiscent In Tempo*, en 1935.

L'album, composé parfois de morceaux provenant de plusieurs séances, imposait une intention de caractère esthétique – l'exemple qui vient à l'esprit est celui du *Kind of Blue*, de Miles Davis, toujours loué pour son unité de ton alors qu'il est composé de deux séances entre lesquelles intervient un notable changement de personnel (Wynton Kelly succède à Bill Evans au piano)<sup>35</sup>. Au nom de la qualité musicale ? Mais – question qui dépasse le sujet de cet article – la vérité est-elle un critère de la qualité artistique ? Nous écoutons les versions intégrales des pièces enregistrées par le Charles Mingus Workshop avec les solos de John Handy, Shafi-Hadi, Willie Denis, Jimmy Knepper, puis nous écoutons les versions – qui nous sont plus familières – originellement publiées des mêmes pièces où ces solos ont été tronqués ou tout simplement passés à la trappe... Où se trouve la musique la plus colorée, la plus percutante, la plus inventive ?

### La chronologie plutôt que l'histoire<sup>36</sup>

Balayer les albums *Mingus Ah Um* et *Mingus Dynasty* sous prétexte qu'ils sont des constructions a posteriori et les remplacer par les séances du 5 mai, du 12 mai, du 1<sup>er</sup> novembre et du 13 novembre 1959, c'est oublier que ces albums ont joué un rôle historique. Que ce sont eux qui ont exercé une influence, qui ont servi de référence pour des musiciens et des amateurs, qui ont parfois été à l'origine du déclenchement de vocations...

La conviction que la chronologie peut, au nom de la vérité, remplacer l'histoire est une erreur ; et c'est la science discographique elle-même qui l'affirme. La présentation d'une liste de titres qui se succèdent en fonction de l'ordre dans lequel ils ont été enregistrés, tel jour de telle année, et qui les donne comme des événements équivalents, omet une précision qui justement n'en fait pas des événements équivalents : la date de publication. En décembre 1940, Django Reinhardt enregistre six titres avec une nouvelle formation du Quintette du

35. Pour un exemple d'une collaboration entre un musicien et un producteur qui se pense comme une production d'une série d'albums concertée, on peut lire les notes du producteur Orrin Keepnews qui figurent dans le coffret de l'intégrale des enregistrements de Thelonious Monk pour Riverside (Thelonious Monk, *The Complete Riverside Recordings*, RCD 022-2).

36. Ce n'est pas ici le lieu d'ouvrir une discussion théorique sur ce qui distingue la chronologie, accumulation d'événements, et l'histoire, qui fait de cette accumulation un enchaînement pourvu de sens. Contentons-nous de renvoyer aux considérations parfaitement éclairantes que Reinhart Koselleck consacre à « la constitution du concept moderne d'histoire » dans son livre *L'Expérience de l'histoire* (Paris, Gallimard-Le Seuil-Hautes Études, 1997 : 18), et de citer ces passages qui éclairent le débat sur la discographie : « En 1752, Chladenius donne cette définition : "une suite d'événements est appelée une histoire". Mais ici le mot "suite" ne signifie pas seulement une multitude ou une quantité ; il indique aussi leurs interrelations et leur rapport. Une fois aperçu, ce rapport, qui la plupart du temps, selon une intention pragmatique, est interprété comme un tissu de causes et d'effets, laisse subsister au-dessous de lui le niveau des simples événements ». Et : « Plus tard, Kant polémique ouvertement contre la "croyance messianique en l'histoire" qui pense pouvoir interpréter et délimiter le déroulement des événements selon un *ordo temporum* : comme si ce n'était pas la chronologie qui devait se régler sur l'histoire, mais à l'inverse l'histoire sur la chronologie. Par là, Kant montre que l'histoire est plus que la simple sommation temporelle de dates isolées qui finiraient par s'ordonner suivant un temps naturel. [...] L'histoire établit pour elle-même sa propre chronologie. [...] On congédie la conception aristotélicienne de l'histoire qui déclassait celle-ci en lui assignant abusivement de se limiter à additionner des faits selon la chronologie. »

Hot Club de France<sup>37</sup>. Parmi ces titres, certains seront publiés quelques semaines plus tard, en 1941, dont *Nuages* qui deviendra tout de suite un succès populaire. Certains ne le seront qu'en 1947, contribuant à donner l'impression que cette formation continue à exister, alors que ce n'est pas le cas. Il n'est pas rare que les fruits d'une même session d'enregistrement soient offerts au public de manière échelonnée, parfois avec un espace de temps assez grand entre les diverses livraisons. De telles pratiques oblitèrent la prétention de la chronologie à constituer l'histoire – du jazz, de la création d'un musicien. Car désormais une question se pose : quelle chronologie convient-il de prendre en compte, celle des enregistrements ou celle des publications ? Faut-il faire éclater l'unité de la séance en distribuant les pièces qui y furent enregistrées en fonction de leur date de publication ? Une œuvre enregistrée mais non publiée, sinon des années plus tard quand elle n'est plus qu'un document, appartient-elle à la vie d'une tradition ? *Descent Into The Maëlstrom*, gravée en 1953 et publié pour la première fois en 1978, montre bien Lennie Tristano en précurseur du free jazz – mais rétrospectivement<sup>38</sup>. Charles Mingus affirme avoir composé *The Chill of Death*, récitatif poétique, en 1939 ; un premier enregistrement, réalisé en 1947, restera « dans les tiroirs de la firme Columbia, à cause d'une modernité déroutante », affirme Christian Béthune<sup>39</sup> ; un nouvel enregistrement aura lieu en 1971 et trouvera place dans l'album *Let My Children Hear Music*. En quelle année faut-il dire que *The Chill of Death* voit le jour ? 1939 ? 1947 ? 1971 ?... Nous voici en train de manipuler, en vertu d'une pertinence chronologique, un ordre établi en vertu de la pertinence d'un autre ordre chronologique. La solution est peut-être d'indiquer à la fois la date d'enregistrement et la date de publication : on verrait alors deux chronologies s'entrecroiser, certains titres apparaissant antérieurs à d'autres dans l'une, et postérieurs dans l'autre. Mais de toute façon, il s'agirait là d'une entreprise de reconstitution. La conviction que la chronologie représente la vérité peut conduire, en matière d'édition phonographique, à des absurdités. Ainsi Jacques Réda fustige-t-il, avec humour mais aussi sévérité, le jusqu'au-boutisme des éditeurs de chez Classics qui, dans le volume 1946-1947 consacré à Duke Ellington, publient la deuxième partie de *Happy Go Lucky Local* avant la première, sous prétexte que c'est dans cet ordre là qu'elles ont été enregistrées.

### L'événement plutôt que l'œuvre

Si Duke Ellington enregistre la deuxième partie de *Happy Go Lucky Local* avant la première, c'est que pour lui, la chronologie ne commande pas aux créations musicales ; il existe une force supérieure à celle du temps qui passe, force proprement constitutive de l'œuvre et que nous pouvons appeler au choix l'« intention », le « travail » ou le « génie » de l'auteur.

37. La clarinette d'Hubert Rostaing et la batterie de Pierre Fouad remplacent le violon de Stéphane Grappelli et la deuxième guitare d'accompagnement.

38. François Billard, *Lennie Tristano*, Montpellier, Éditions du Limon (« Mood Indigo »), 1988 : 53.

39. Christian Béthune, *Charlie Mingus*, Montpellier, Éditions du Limon (« Mood Indigo »), 1988 : 30.

On s'aperçoit alors que les thuriféraires de la chronologie, ceux qui prônent la vérité de l'ordre naturel contre ce qu'ils appellent les « manipulations » d'un auteur ou d'un producteur, défendent une conception particulière du jazz, celle qui regarde toute interprétation musicale comme un événement. Cette conception est largement partagée, c'est celle que véhiculent des formules sur lesquelles tout le monde semble s'accorder, par exemple, « le jazz, musique de l'instant ». C'est celle qui fait de la jam-session l'incarnation du jazz par excellence. Jam-session : « Réunion de musiciens ne travaillant pas habituellement ensemble et qui, sans leader, sans programme défini ni partitions, improvisent à partir de thèmes ou de structures harmoniques connus de tous... »<sup>40</sup>. Dans une jam-session, le matériau thématique et l'organisation des voix tiennent une place secondaire par rapport à la fantaisie des solistes ; l'émulation qui s'instaure entre eux stimule leur imagination et les rend capables des plus beaux exploits. Inventive ou paresseuse, la jam-session ne connaît qu'un seul mode d'organisation : l'addition. On aperçoit alors ce qui unit la boulimie phonographique (tout enregistrer et tout publier) et le privilège accordé à la jam-session : un événement ne se reproduit jamais à l'identique.

Qu'en est-il alors de l'autre aspect du jazz, quand la volonté d'un auteur impose une forme au temps qui passe ? Ceux, comme Duke Ellington, pour qui la musique doit s'affranchir de la chronologie (au point qu'il est sans importance d'enregistrer la deuxième partie d'une œuvre avant la première, puisque le stockage permettra d'échapper au temps et de respecter l'intention de l'auteur au moment de la publication) et s'imposer comme une construction possédant sa propre cohérence, comment apercevoir les contours de leur œuvre si tout ce qui a pu être capté de leur musique est livré au public selon le seul ordre chronologique ?<sup>41</sup>

## L'œuvre et les moments mémorables

Notre interrogation à propos du jazz perd là sa spécificité. La même question se pose en effet dans tous les domaines de la création, avec par exemple, pour la littérature la publication *post-mortem* des fonds de tiroir d'un écrivain ou, pour un peintre celle de ses carnets de dessin. Mais nous verrons que la recherche d'une réponse nous ramènera aux spécificités du jazz.

Vouloir se régler sur « l'intention de l'auteur » pour définir les contours d'une œuvre, c'est oublier que le respect de cette intention est un privilège auquel bien peu de musiciens de jazz ont accédé. Mais surtout, proposer d'éliminer du corpus du jazz tout ce qui, à l'origine, n'a pas été créé pour publication, c'est faire surgir immédiatement une foule d'exemples qui sont comme autant de protestations : des pièces qui ont joué un rôle essentiel dans l'histoire de cette musique et qui en représentent certaines des expressions les plus réussies. Et paradoxalement, ce sont alors les bonnes raisons qu'il y a de tout publier qu'il faut énumérer.

40. Philippe Carles, in Carles, Clergeat & Comolli, *op. cit.*, 1988 : 515.

41. André Hodeir signale que la publication des prises délaissées enregistrées par l'orchestre de Duke Ellington a été faite sans l'assentiment de ce dernier (A. Hodeir, « L'improvisation simulée. Genèse. Fonction », *Les Cahiers du Jazz*, 1997, n.s. 11 : 30).

Nous ne connaîtrions pas la véritable dimension de certains créateurs sans les enregistrements clandestins. Mieux que tout autre témoignage, la longue improvisation publiée sous le titre *Swing to Bop*, captée par un amateur au Monroe's Uptown House de New York en 1941, montre le caractère précurseur de la musique de Charlie Christian.

Des moments mémorables seraient perdus. Le concert du 15 mai 1953 qui réunit au Massey Hall de Toronto Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell, Charles Mingus et Max Roach a été enregistré par Mingus sur son magnétophone personnel. À ce propos, Alain Tercinet rappelle opportunément que Mingus, peu satisfait de son jeu lors du concert, a réenregistré la partie de contrebasse avant de publier ces bandes. Voilà qui incite à prendre quelque distance avec la croyance que le « direct » est l'image de la vérité<sup>42</sup>. Mais c'est un lieu commun du discours des musiciens : seule l'écoute « en direct » permettait de prendre la pleine mesure du talent de tel ou tel de leurs confrères – autre manière d'entretenir la vision romantique d'un jazz dispersant ses richesses sans souci de la postérité. Et toujours des témoins subsistent pour évoquer l'excitation ressentie lors de tel concert ou telle soirée en club dont il ne subsiste aucun vestige<sup>43</sup> : la part non captée du jazz est toujours la plus belle.

Dans le volume 10 de l'*Intégrale Django Reinhardt*<sup>44</sup>, *Appel indirect*, saisi dans le brouhaha du cabaret Chez Jimmy, fait entendre le guitariste improvisant plus longuement que lors de ses enregistrements effectués en studio, limités aux trois minutes du 78 tours standard. Mais Daniel Nevers exprime un doute<sup>45</sup> : ces bruits de conversations, ces verres qui s'entrechoquent dans le fond ne sont-ils pas un artifice ajouté par les techniciens de Radio-Cité, qui a diffusé et conservé cette bande, pour créer l'illusion d'un moment de « direct » exceptionnel ? La publication en un coffret de deux CD du célèbre concert de l'orchestre de Duke Ellington au Festival de Newport en 1956 a permis de découvrir qu'une majorité de pièces présentées à l'origine en 33 tours avaient été enregistrées dans les studios de la Columbia le lendemain du concert<sup>46</sup> ; la production avait ajouté des bruits de foule pour simuler les réactions d'un public.

Certains essais valent l'œuvre. Philippe Méziat, chroniquant une livraison de la série *The Chronological*, chez Classics<sup>47</sup> (dont l'option pour ses intégrales est de

42. Aux amateurs qui montrent du doigt Teo Macero manipulant les bandes enregistrées en studio par le Charles Mingus Workshop, nous pouvons proposer ce Mingus manipulant les bandes qu'il a enregistrées avec quatre pères fondateurs du jazz moderne.

43. Pour Django Reinhardt, voir le récit par Alix Combelle du « combat » que se livrent le guitariste, Bill Coleman, Coleman Hawkins et Benny Carter une nuit au cabaret le Swing Time de Pigalle, in Charles Delaunay, *Django, mon frère*, Paris, Eric Losfeld-Le Terrain Vague, 1968 : 84-87. À propos du récital donné par Billie Holiday au Town Hall de New York, le 16 décembre 1946, Alain Gerber écrit : « De l'événement, pas une note n'a été conservée, mais d'aucuns affirment que ce concert restera le plus marquant de sa carrière », in *Fiesta in Blue*, vol. I, op. cit., 1998 : 99.

44. Frémeaux & Associés FA 310.

45. Dans le livret qui accompagne cette *Intégrale*.

46. Édition originale : *Ellington at Newport*, CBS 84403. Réédition CD : *Ellington at Newport Complete*, Columbia Legacy C 2K64 932. Duke Ellington, raconte Phil Schaap dans les notes qui accompagnent la réédition, s'est prêtée de bonne grâce à cette mystification, enregistrant en studio des annonces pour ce public imaginaire.

47. *Jazz Magazine*, 1998, 480 : 52.



ne retenir, rappelons-le, que les interprétations déjà publiées), consacrée à Charlie Parker, regrette que n'y figure pas la version tronquée de *Koko*<sup>48</sup> que, depuis l'album 30 cm Savoy paru dans les années 50, les éditeurs ont pris l'habitude d'associer à la version de référence. Nous pourrions dire la même chose pour *Parker's Mood*. Cette association, non seulement met en lumière la genèse de ces œuvres majeures mais offre des interprétations à la fois complètement différentes et d'une beauté équivalente. Seule la publication de toutes les prises permet en effet de prendre la mesure d'un musicien comme Parker. De l'une à l'autre, il renouvelle totalement ses variations sur un même thème. La distinction entre « master » et « alternate » n'a plus de sens. Il arrive d'ailleurs que les éditeurs rudent avec cette distinction, publiant par exemple de manière dispersée, comme s'il s'agissait de « masters », les trois prises de *Tea For Two* que Bud Powell, Ray Brown et Buddy Rich enregistrent en juin ou juillet 1950<sup>49</sup>. Concernant le même Bud Powell, les trois prises de *Un Poco Loco* furent proposées sur un pied d'égalité dès l'édition originale chez Blue Note ; il semble bien qu'elles aient été présentées ainsi dans toutes celles qui ont suivi ; comment établir une hiérarchie entre elles ? Il nous faut considérer *Un Poco Loco*, de Bud Powell, avec Curley Russell et Max Roach, comme une seule œuvre composée de trois variations.

Tel aspect ou telle période de la création de certains musiciens resteraient ignorés si nous ne disposions pas d'enregistrements effectués loin des studios. Telle période ? L'idée que dans les années 50, Charlie Parker se montrait moins inventif que dans la décennie précédente a longtemps été admise sans discussion. Qui pourrait encore la soutenir après avoir entendu les neuf chorus qu'il prend sur *Scrapple From The Apple* au Christy's Restaurant de Framingham, dans le Massachussets, le 12 avril 1951, ou les enregistrements effectués au Hit Hat de Boston, en 1952 et 1954<sup>50</sup> ? Tel aspect ? On comprend beaucoup mieux pourquoi nombre de créateurs du be-bop citent Art Tatum comme une de leurs sources d'inspiration quand on a entendu les enregistrements effectués par Jerry Newman sur son magnétophone personnel<sup>51</sup> – un Tatum qui fouille les harmonies et fait place au silence dans son discours, loin du virtuose éblouissant que l'on connaît et que certains critiques, notamment en France, jugent superficiel. Tel aspect encore ? Laurent Cugny évoque la « schizophrénie »<sup>52</sup> du second quintette de Miles Davis<sup>53</sup> produisant durant la même période, entre le studio d'enregistrement et le club, deux musiques extrêmement différentes l'une de

48. Il se trouve que deux monuments du jazz, qui n'ont rien à voir entre eux, portent presque le même titre : *Ko-Ko*, de Duke Ellington ; *Koko*, de Charlie Parker.

49. *Tea for Two* n° 436-5, in *Piano Interpretations*, Norgran MGN 1036 ; *Tea For Two* n° 436-6, in *Bud Powell Moods*, Clef MGC 610 ; *Tea For Two* n° 436-10, in *Bud Powell Piano Solos*, Clef MGC 507. Le coffret *The Complete Bud Powell on Verve*, Verve 314 521 669-2 présente les trois interprétations. La date exacte de cet enregistrement n'est pas connue.

50. Charlie Parker, *Boston 1952*, Uptown UPCD 2742.

51. *God Is In The House*, High Note 7030. Jerry Newman est, avec Dean Benedetti, le plus célèbre des amateurs à avoir enregistré plus ou moins clandestinement des musiciens sur le vif, à l'époque du be-bop triomphant.

52. *Jazz Magazine*, 1998, 480 : 27-28.

53. Cf. *supra* note 31.



l'autre – et toutes deux passionnantes. Le coffret *The Complete Live at the Plugged Nickel 1965*<sup>54</sup>, qui donne à entendre tous les « sets » joués par le quintette dans ce club les 22 et 23 décembre 1965, soit près de sept heures de musique, révèle cet écart dans toute son ampleur.

Les prises délaissées et les multiples versions d'un même thème permettent donc de mieux comprendre le processus de création chez les musiciens de jazz. Lorsqu'on évoque la possibilité de suivre la genèse d'une œuvre, l'exemple qui vient à l'esprit est le *'Round Midnight in Progress*, de Thelonious Monk, publié par Milestones<sup>55</sup>, qui fait entendre six longs et beaux essais avant que le pianiste parvienne à la version définitive – définitive pour ce 5 avril 1957. Comme cela se fait dans le domaine littéraire, nous pourrions imaginer un système de publication qui verrait coexister l'édition des seuls « masters » pour le grand public et les « œuvres complètes », avec essais et fausses pistes, pour les chercheurs et critiques.

Scruter ainsi le processus de création permet de mesurer la part respective de l'improvisé et du concerté. Ils ne sont pas nombreux ceux qui se renouvellent à chaque interprétation. Louis Armstrong, une fois qu'il a atteint l'idéal – ce qu'il estime être tel, pensons-nous – d'un chorus sur un thème donné, s'y tient, à quelques nuances près (et Gunther Schuller a peut-être tort de rêver aux versions de *West End Blues* encore plus belles que celle gravée à Chicago le 28 juin 1928). Cette attitude est, semble-t-il, la plus largement partagée. Le chorus improvisé, version après version, s'établit. André Hodeir remarque que Don Byas a pendant des années reproduit à la note près les variations qui avaient assuré la célébrité à son interprétation de *Laura*<sup>56</sup>. Mais il n'y a pas de règle. Lester Young a certainement rejoué des dizaines de fois *These Foolish Things* après la fameuse paraphrase qu'il en donne en octobre 1945 à Los Angeles ; aucune des versions enregistrées ne le montre se répétant. Sous le titre *Rainbow Mist*, Coleman Hawkins a lui, le 22 février 1944, réenregistré quasiment à l'identique le plus célèbre de ses solos, celui qu'il avait pris sur *Body and Soul*, le 11 octobre 1939. De cela tirera-t-on que l'un de ces deux saxophonistes était plus grand que l'autre ? Un autre exemple les montrerait peut-être échangeant leurs options.

## Le métier et l'imprévisible

Force est de constater que bien souvent les improvisateurs font la plus grande place au prévisible. Sous diverses formes. Soit des clichés partagés, figures communes à tous les musiciens d'une même époque ou d'une même école et qui signalent leur appartenance. Soit des clichés personnels, figures caractéristiques du style qu'un musicien s'est forgé et qui immédiatement l'identifient, quel que soit le contexte dans lequel il joue. Et si ce musicien exerce une grande influence, ces figures personnelles deviendront l'emblème de tout un courant.

54. Columbia 66 960.

55. Dans le double album 30 cm *Thelonious Monk et Gerry Mulligan* (Milestones 68 136), puis repris dans le coffret de CD, *Thelonious Monk. The Complete Riverside Recordings* (Riverside RCD 022-2).

56. A. Hodeir, art. cit., 1997 : 23-38.

Impulse a publié l'intégrale de la musique jouée pendant un engagement de quatre jours, du 1<sup>er</sup> au 5 novembre 1961, au Village Vanguard de New York, par la formation de John Coltrane<sup>57</sup> (effectif qui va du trio à l'octette). On y entend trois versions de *Chasin' The Trane*. À sa parution en 1963 en France, l'album *Impulse Coltrane Live at the Village Vanguard*<sup>58</sup> avait fait sensation ; et plus spécialement, sur les trois titres qu'il présentait, *Chasin' The Trane*. Dans cette improvisation de plus de quinze minutes, soutenu seulement par la contrebasse de Reggie Workman et la batterie d'Elvin Jones, John Coltrane, déjà connu comme un novateur, ouvrait des territoires inconnus au jazz. La critique était unanime – pour s'en réjouir ou le déplorer. Je me souviens du choc qu'alors tout jeune amateur j'avais reçu en découvrant la face B du 33 tours – John Coltrane passait de l'autre côté du miroir !

L'intégrale nous apprend que le bassiste n'était pas Reggie Workman mais Jimmy Garrison. Elle nous apprend aussi que le *Chasin' The Trane* de cette fameuse face B du 30 cm originel est celui joué durant le deuxième « set » du 2 novembre – c'est même la deuxième version jouée dans ce « set », après une première en compagnie de Roy Haines, Reggie Workman, McCoy Tyner et Eric Dolphy<sup>59</sup>. Elle nous apprend surtout que tous les jours et, lorsqu'il y avait matinée, deux fois par jour, John Coltrane jouait *Chasin' The Trane*. C'est une déception : l'inouï était programmé. La réaction est presque de dépit. Voici une publication qui détruit une émotion de l'adolescence et donne d'une aventure que nous admirions une image moins exaltante.

Cette intégrale présente une illustration éloquente du fait que dans le jazz, le geste créateur ne peut s'affranchir des conditions de travail. Oui, Coltrane poursuit une quête musicale unique. Oui, Coltrane assure un engagement dans un club et il est payé pour jouer chaque soir un certain nombre de « sets ». On se dit qu'il faut connaître la lourdeur et la monotonie de la vie des musiciens pour apprécier à leur juste prix les moments de grâce. On se fait à soi-même la réponse qu'on adressait (mentalement) à André Hodeir interrogeant « Pourquoi Duke Ellington a-t-il refait son chef-d'œuvre ? »<sup>60</sup> Parce que c'est la vie. Parce que c'était son métier. Parce que c'est dans la conception occidentale de l'art qu'il existe des chefs-d'œuvre intouchables... L'édition en CD permet d'écouter à la file toutes les versions de *Chasin' The Trane*. Elles sont bien différentes les unes des autres. On les compare. Alors l'émotion est peut-être aussi forte que lors de la découverte : il y a eu un moment où l'exceptionnel a été atteint. Les précédentes versions ne l'annonçaient pas et il ne s'est pas répété. Seule la publication de toutes les versions de *Chasin' The Trane* jouées durant cette semaine au Village Vanguard nous le fait découvrir. Cela, à la fois le caractère imprévisible du geste créateur et la saisie par l'auditeur de ce caractère apparaît comme une spécificité du jazz<sup>61</sup>.

57. *Coltrane. The Complete 1961 Village Vanguard Recordings* (Impulse IMPD 4-232).

58. Référence de l'édition française originale : Impulse-Véga IMP 10.

59. Des publications vinyle dispersées avaient rendu disponibles les différents *Chasin' The Trane* avant le coffret. Celui-ci les rassemble.

60. Titre d'un chapitre de son ouvrage *Jazzistiques*, Marseille, Parenthèses (« Epistrophy »), 1984 : 23-28.

61. Même s'il s'agit, si nous osons dire, d'une spécificité dont le jazz n'a pas l'exclusivité. Pensons à tous les arts qui, ouverts à l'improvisation ou à la variation (la danse, le théâtre...) se pratiquent « en direct » face à un public. La différence est que cet accident est au principe même du jazz.

De tels moments nourrissent les rêves des amateurs et suscitent la passion pour les publications intégrales. Les vingt-sept chorus que prend Paul Gonsalvez sur *Diminuendo In Blue and Crescendo In Blue* lors du concert déjà évoqué de l'orchestre de Duke Ellington au Festival de Newport n'étaient ni prévus ni prévisibles. Lorsque le lendemain, l'orchestre se retrouve dans un studio pour enregistrer un leurre, il n'interprète pas *Diminuendo In Blue and Crescendo In Blue*, précisément la pièce (le moment) qui a rendu cette prestation (cette date) mémorable et motive la séance<sup>62</sup> : l'imprévisible ne se convoque pas. On comprend ceux qui voudraient que sans cesse et partout tourne un magnétophone. Combien de fois Louis Armstrong a-t-il joué *I Can't Give You Anything But Love* avant la version qu'il en donne le 24 juin 1938, c'est-à-dire des années après la période, celle, 1926-1928, des Hot Five et des Hot Seven, que les exégètes désignent comme sa plus créative ? Probablement des dizaines de fois – cette chanson, créée dans le spectacle de Broadway *Blackbirds of 1928*, fut tout de suite un succès et devint ce qu'on appelle un standard. Il n'empêche que cette version-là, les mêmes exégètes la placent sur un pied d'égalité avec les chefs-d'œuvre des années 20. Armstrong lui-même avait-il prévu le solo qu'il y donne ?

Les intégrales nous font toucher du doigt ce qui pour certains apparaît comme l'« essence » du jazz. Christian Béthune écrit de la musique de Charles Mingus qu'elle « exprime une réalité d'où le jazz tire sa force, son originalité, et peut-être son essence : que l'on compose pour une exécution à venir ou que l'on improvise dans le présent, l'œuvre ne s'actualise – malgré toute la rigueur du projet initial et malgré les règles choisies – que par sa capacité à prendre en compte l'impondérable »<sup>63</sup>. Pourtant, le schéma canonique selon lequel s'organise l'œuvre de jazz – un thème, des variations, un retour au thème – semble avoir fait le choix du prévisible, que les variations se règlent sur la mélodie ou sur les harmonies du thème<sup>64</sup>. Or c'est justement l'imprévisible, et nous en sommes d'accord avec Christian Béthune, qui est regardé comme l'« essence » du jazz. C'est la recherche de l'imprévisible qui fait courir les amateurs, les discographes et, par voie de conséquence, les éditeurs. Ici même, c'est à la révélation de l'imprévisible que nous faisons un sort en nous interrogeant sur l'utilité des éditions intégrales alors que celles-ci, avant toute chose, apportent confirmation de la prépondérance du prévisible.

62. Et qui donc, sur l'album vinyle, est le seul véritable extrait du concert.

63. Christian Béthune, *Charles Mingus*, Montpellier, Éditions du Limon (« Mood Indigo »), 1988 : 111.

64. L'attachement des musiciens de jazz à ce schéma, et surtout la pérennité de cet attachement, a quelque chose d'étonnant. Comme si ce schéma participait de la définition du jazz ; ce qui n'est pas le cas, ce qui n'est jamais affirmé dans les ouvrages savants. Il y a eu des tentatives pour échapper à cette construction simpliste, par les deux voies de la composition (tout composer : imposer une forme au moyen d'une écriture préalable à l'interprétation) ou de l'improvisation (tout improviser : laisser la forme se dessiner toute seule ou abandonner l'idée de forme au profit de notions comme l'intensité, l'émotion...). Certains de ces écarts comptent parmi les réussites du jazz. Mais il est remarquable qu'il ait résisté à toutes les évolutions et les révolutions de l'histoire du jazz. Nous le retrouvons à toutes les époques. Certains des plus grands novateurs furent aussi de féconds auteurs de thèmes : Thelonious Monk, Ornette Coleman... Si nous regardons ce qui, tous styles confondus, se joue aujourd'hui sous l'appellation « jazz », nous constatons qu'une majorité de pièces (« originaux » aussi bien que standards) se soumettent au schéma thème-variations-thème.

Pour reprendre un exemple déjà cité, il faut connaître le plus grand nombre d'interprétations de *Nuages* pour s'apercevoir que Django Reinhardt, de 1940 à 1953, reproduit l'improvisation qu'il avait donnée lors du deuxième enregistrement de ce thème<sup>65</sup>, le 13 décembre 1940, à quelques détails près (accentuant par exemple certains traits spectaculaires lors des exécutions en public) et apprécier à sa juste mesure le bouleversement qui survient lors de la séance du 10 mars 1953.

Gardons-nous d'assimiler, d'un côté, imprévisible et improvisé, de l'autre, prévisible et concerté<sup>66</sup>. L'improvisation, si elle ouvre ces chemins imprévus que nous évoquions à propos de John Coltrane et de Django Reinhardt, véhicule aussi souvent, nous l'avons dit, son lot de clichés et de figures imposées. Et les exemples ne manquent pas dans le jazz, montrant comment les ressorts de l'écriture ménagent des surprises qui fécondent l'imagination des solistes. Christian Béthune pointait en effet « l'essentiel » en logeant à la même enseigne écriture et improvisation.

À la différence de ce qu'on appelle la « musique improvisée » ou la « nouvelle musique improvisée », la capture de l'imprévisible n'est pas le projet du jazz. L'histoire du jazz montre que l'œuvre constitue l'horizon des musiciens. Et cette œuvre, aussi grande soit la place qu'elle laisse à l'improvisation, se fonde sur des repères. *Free Jazz* d'Ornette Coleman, *Ascension* de John Coltrane, présentées comme de longues improvisations collectives, comportent des repères qui organisent le déroulement de la performance. Albert Ayler, lors de séquences collectivement improvisées, utilise thèmes et refrains comme des ritournelles – repères placés « dans l'instant » certes, mais repères tout de même<sup>67</sup>. Enregistrées à l'initiative de Lennie Tristano, des pièces comme *Intuition* et *Digression* sont totalement et collectivement improvisées, sans qu'aucun repère préalable n'ait été donné. Mais les musiciens qui entourent Tristano sont rompus aux canons du jazz – et du jazz tel que le conçoit Lennie Tristano –, et le but du pianiste avec ces tentatives est bien de faire, selon des voies inexplorées, le meilleur jazz. L'attachement des jazzmen à la structure thème-variations-thème peut apparaître comme une conséquence de ce choix : une manière de résister à l'abandon au temps qui passe et de garantir, à faible prix peut-être, une forme à l'œuvre qu'ils inventent.

Mais en même temps cette œuvre, et c'est aussi l'histoire du jazz qui l'enseigne, fait place à l'imprévisible. Comment ? Comme « l'œuvre ouverte » dont disserte Umberto Eco et qui constituait le programme de créateurs dans différents domaines artistiques au cours des années 60<sup>68</sup> ? Dans le jazz, l'« ouverture » ne participe pas d'un projet esthétique énoncé a priori ; le fait qu'une même œuvre se transforme d'une occurrence à une autre est le fruit de la pratique ordinaire.

65. Un premier enregistrement a été effectué le 1<sup>er</sup> octobre 1940 qui n'a pas été publié (il ne le sera qu'en 1985, indique Freddy Haederli dans un supplément à sa *Django Reinhardt discographie* [Genève, chez l'Auteur] qui, depuis 1996, fait l'objet de constantes mises à jour). Voilà qui confirme la proposition faite à propos de la discographie-comme-vérité-du-jazz : une liste de titres enregistrés, ne tenant pas compte de la date de publication, ne peut prétendre représenter l'histoire.

66. L'étude de la relation qui, dans le jazz, se noue entre ces quatre termes mériterait à elle seule un traité.

67. Jean-Louis Chautemps, « Ritournelle pour Albert Ayler », *Les Cahiers du Jazz*, 1997, n.s. 11 : 55-57.

68. Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil (« Points - Essais »), 1965. Certains exemples analysés par Eco montrent que des tentatives dans cette direction ont été faites bien antérieurement à cette période. L'expression « œuvre ouverte » n'était alors pas employée.

L'« ouverture » dans le jazz tient à un fait parfaitement trivial que nous avons évoqué à propos de *Chasin' the Trane* : l'impossibilité de séparer le processus de création des conditions de la création – dirions-nous l'impossibilité de séparer l'œuvre de la vie ? On le savait avant l'apparition des intégrales ; celles-ci en apportent une confirmation d'une ampleur telle que cette trivialité devient une révélation.

La fatigue des nuits passées dans les trains ou les autocars, le manque d'égards des patrons de restaurants et de boîtes de nuit, la grossièreté parfois d'un public venu pour se distraire, manger et boire..., tout cela est souvent évoqué dans les biographies des musiciens. La fabrication du jazz, plus que celle de n'importe quelle autre musique, dépend de ce que nous ne pouvons mieux nommer que « les circonstances ». Rien là d'exceptionnel, rien là de spécifique. Et c'est pourtant ce qui fait du jazz, au-delà (ou à côté) de tous les caractères en référence auxquels critiques et historiens l'ont défini, une expression musicale unique. Pourquoi telle soirée devient-elle mémorable ? Il est probable que lors de leurs tournées européennes, Ella Fitzgerald en 1960, et Betty Carter en 1993, aient présenté le même répertoire à chacun de leurs concerts ; pourtant la performance d'Ella au Deutschlandhalle de Berlin, le 13 février, et celle de Betty, au Royal Festival Hall de Londres, le 30 octobre, constituent bien des moments exceptionnels. De telles réussites tiennent probablement à des facteurs conjoncturels – et nous pouvons essayer d'en énumérer certains : l'architecture de la salle, la qualité d'attention du public, la bonne humeur des partenaires, la compétence et la gentillesse des techniciens, le calme dans la loge de l'artiste avant le concert, la promenade au soleil ou sous la pluie dans la ville l'après-midi, etc. La liste est sans fin et il se peut que celle que nous dressons soit dénuée de toute pertinence.

Bien que peut-être parfois il en ait, un musicien ne met pas entre parenthèses son état de santé et les événements de sa vie personnelle en montant sur une scène ou en entrant dans un studio. Avec la marge qu'en son principe elle laisse à la variation, l'œuvre de jazz fait place à cette dimension. L'intérêt pour la biographie de leurs héros que manifestent les amateurs et une majorité de spécialistes ne tient pas – ou pas seulement, ou pas tellement – au fait que ces femmes et ces hommes furent des « personnalités hors du commun » ou qu'ils connurent des « destins extraordinaires » ; c'est tout simplement que la connaissance de leur vie permet de mieux comprendre leur musique. Ne pas manifester cet intérêt peut être le signe d'une conception erronée du jazz. Pour rendre compte de la musique, les critiques, comme Alain Tercinet à propos de Charlie Parker, doivent parfois se faire les chroniqueurs de l'humeur des musiciens : « L'apaisement qui suivit sa sortie de Camarillo<sup>69</sup> n'aura été qu'un feu de paille. Dès son retour à New York, tout change. Tempos insensés, tension quasi palpable, démantèlement des standards ; les variations sur *I Got Rythm*, interprétées entre le 11 et le 23 novembre 1947 au Pershing Ballroom ou à l'Argyle Lounge, constituent une

69. Hôpital psychiatrique, en Californie, où Charlie Parker fut interné durant quelques semaines en 1946.

sorte de défi lancé à l'impossible. Le 11 décembre 1948 au Royal Roost, tout semble s'apaiser, Bird alignant chorus sur chorus plus achevés les uns que les autres. Le 15 du mois suivant, d'humeur badine, il est décidé à séduire mais, le 29, parfaitement absent, après un exposé douteux et un lambeau de phrase incohérent sur *Groovin' High*... »<sup>70</sup>

Les caractères de la création dans le domaine du jazz fondent la relation spéciale que les amateurs entretiennent, notamment à travers la discographie, avec la musique et avec les musiciens. Nous apercevons maintenant que la tentation de tout recenser, et celle de tout publier qui l'accompagne, va bien au-delà de la seule manie de collectionneur. L'enregistrement conserve la séquence temporelle durant laquelle la musique s'est déroulée. Cette séquence devient alors indéfiniment répétable, à l'identique. Ce faisant, elle cesse d'être un morceau de temps qui s'écoule pour accéder au statut d'œuvre. Il devient possible de la jouer, c'est-à-dire de la reproduire et de la faire retentir, des dizaines et des dizaines de fois, ses contours restent fixes, ainsi que son contenu. Les uns et les autres peuvent être décrits et analysés. Il est juste alors que les *Histoires du jazz* commencent en liant l'existence de cette musique à celle des techniques d'enregistrement. Mais les musiciens jouent, c'est-à-dire créent à nouveau, interprètent, cette œuvre des dizaines et des dizaines de fois. Et même quand les écarts sont minimes, ils ne la rejouent jamais à l'identique. Si, comme le font les discographies et les intégrales, nous mettons sur un pied d'égalité toutes les interprétations et aussi les doublons, les essais, les brouillons, et si nous y ajoutons les concerts, les prestations dans les clubs et les répétitions, l'œuvre, nous l'indiquions au début de cet article, perd ses contours, le contenu se brouille. L'analyse peine alors à tracer son chemin ; la vie revient. Illustrer ces deux propositions contradictoires : les enregistrements constituent le corps du jazz ; la part du jazz la plus véritable est celle que l'enregistrement n'a pas saisie, voilà bien la tentation des discographes et des éditeurs d'intégrales. Mais cette contradiction – Gunther Schuller, pourtant auréolé d'une réputation de musicologue des plus rigoureux, en donnait l'illustration – est au cœur de la passion du jazz.

Et qu'on ne prétende pas qu'il se passe la même chose pour toutes les musiques ! *Ko-Ko* (la composition de Duke Ellington, interprétée par l'orchestre de Duke Ellington), du 6 mars 1940, est un chef-d'œuvre. *Ko-Ko* (la composition de Duke Ellington, interprétée par l'orchestre de Duke Ellington), du 7 ou 8 février 1956, n'est pas un chef-d'œuvre. Mais il ne s'agit pas d'une exécution médiocre d'une partition qui en elle-même serait un chef-d'œuvre. Et en aucune façon le ratage de 1956 ne dévalue la réussite de 1940. Mais ce ne sont pas exactement les mêmes hommes, et quand ce sont les mêmes, ils ne sont pas dans les mêmes dispositions, du temps a passé... Ce n'est pas le même jour.

MOTS CLÉS/KEYWORDS: discographie/discography – enregistrement/recording – chronologie/chronology – interprétation/interpretation – œuvre/works of music.

70. Alain Tercinet, *Parker's Mood*, op. cit., 1998 : 79.

Patrick Williams, *De la discographie et de son usage : l'œuvre ou la vie ?* — Une discographie est la liste des enregistrements effectués par un musicien au cours de sa carrière. Elle recense les œuvres publiées mais aussi les essais inaboutis et les versions non retenues pour publication. Depuis quelques années, les éditions des œuvres complètes des musiciens les plus illustres se sont multipliées. Ces intégrales doivent-elles se limiter aux titres ayant déjà fait l'objet d'une publication ou prendre en compte tout ce qui a été saisi par un magnétophone lors de séances de studio et des concerts ? Cette question invite à une réflexion sur les caractéristiques de l'interprétation et sur la notion d'œuvre en jazz.

Patrick Williams, *On Discographies and Their Use : The Works or the Life ?* — A discography lists the recordings made by a musician during his career, those released as well as unreleased takes and versions. In recent years, there are more and more releases of the complete recordings of famous musicians. Should these collections include only officially released pieces of music, or should they include anything taped in the studio and during concerts ? This question calls for thought about both the characteristics of interpretation and the notion of a jazz musician's « works ».